

De kvindefokuserede dramedieserier

Mads Møller Andersen

cand.mag. i medievidenskab og ekstern lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation på Aarhus Universitet. Hans forskningsinteresser omfatter især tv-fiktion, den interessante udvikling inden for nyere og mere komplekse amerikanske sitcoms samt blandingsformer mellem satire og journalistik.

Abstract

Mads Møller Andersen's article discusses the representation of female roles in TV dramedy shows by exploring previous dramedies such as the glamorous *Sex And The City* and comparing them to the more unconventional dramedies of today: HBO's *Girls* and Netflix's *Orange Is The New Black*. The central thesis of the article is that there has been a certain trend during the latest two decades within the dramedy genre where a group of dramedies have focused on female protagonists, female issues, and a female audience. But this trend in the dramedy genre also stands as a testament to a development in female TV characters because recent dramedies seem to dismiss the conventional values of the previous dramedy shows. *Girls* and *Orange Is The New Black* choose to push the boundaries and exemplify how women on TV can be chubby, self-destructive and even dangerous.

Keywords Tv-serie, dramedie, kvinder, kønsroller, amerikansk tv-branche, genre

Introduktion

De seneste to årtier har budt på et væld af nye tv-dramedieserier. Dramediegenren kan føres helt tilbage til tv-serier som *M*A*S*H* (CBS, 1972-83) og *Moonlighting* (ABC, 1985-89), og begrebet dramedie (eller dramedy / comedy-drama) dækker over en tv-fiktionsgenre, som er en blanding af drama og komedie (Mittell 2010, 252). De allernyeste dramedier som *Girls* (HBO, 2012-) og *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-) bryder med mange kønskonventioner og varsler en mere upoleret iscenesættelse af kvinderoller.

Denne artikels grundlæggende tese er, at der i de seneste to årtier har været en særlig strømning af serier inden for dramediegenren, som meget klart har fokuseret på kvindelige protagonister, kvinderelaterede problematikker og en målgruppe af kvindelige seere. Strømningens iscenesættelse af kvinderoller har dog ændret sig med tiden, hvilket *Girls* med tydelighed påpeger ved at parodiere og kritisere kvinderollerne i forgængeren *Sex and the City* (HBO, 1998-04).

Artiklen vil kombinere et genreanalytisk blik på en kvindefokuseret strømning i dramediegenren med et blik på strømningens relation til den amerikanske tv-branche med dets forskellige kanaltyper (premium cable, basic cable, broadcastnetværk, streamingtjeneste) som kontekstuel ramme. Artiklen vil ud fra en analytisk-deskriptiv og dynamisk forståelse af forholdet mellem genre og mediesystem (Mittell 2010, 234 ff.) også undersøge, hvordan disse serier anvendes i konkurrencestrategiske henseender. Ud over de allerede nævnte serier udgøres denne kvindefokuserede dramediestrømning af serier som *Ally McBeal* (FOX), *Sex and the City* (HBO), *Gilmore Girls* (WB), *Desperate Housewives* (ABC), *The L Word* (SHO), *Weeds* (SHO), *Lipstick Jungle* (NBC), *Nurse Jackie* (SHO), *United States of Tara* (SHO), *Drop Dead Diva* (Lifetime), *The Big C* (SHO) m.fl.

Et andet vigtigt perspektiv på tv-fiktion i dag er den forandringsproces, som selve tv-mediet er inde i: Nye forbrugsformer som streamingtjenester og binge-viewing (HBO, Netflix m.fl.) samt den teknologiske udvikling med f.eks. DVR (Digital Video Recorder) sætter nye rammer for tv-fiktion i denne multiplatformære og reviderer de oplevelsesmæssige og mediespecifikke karakteristika, som vi forbinder med tv-mediet (Lotz 2007; Gillan 2011; Nielsen et al. 2011). Denne forandringsproces for tv-mediet synes for tiden at være til fordel for de mere nicheorienterede premium-cable-kanaler (Højer 2011, 79 ff.) samt streamingtjenesterne, hvilket blot gør

bevidstheden om kanalernes strategiske positionering og genrebrug endnu mere nødvendig.

Tv-branchen har nemlig stor betydning for, hvordan genrer udvikler sig (Bruun 2011, 27), da tv-stationerne hver sæson står over for at skulle vælge mellem et hav af mulige fiktionsserier for til sidst at vælge at satse på bestemte serier og bestemte genrer. Dermed bør den førnævnte strømning også anskues som en branchestrategi, da kanalerne med disse dramediesatsninger strategisk fokuserer på et udtalt kvindeligt segment. De store broadcastnetværk er underlagt særligt strenge krav vedrørende for eksempel profan sprogbrug, nøgenhed, sex og vold. Det er især Communications Act of 1934 og The Broadcast Decency Enforcement Act of 2005, der lovmæssigt begrænser broadcastnetværkene, hvorimod basic- og premium-cable-kanalerne i høj grad har kunnet udnytte denne konkurrencemæssige fordel, som betyder, at de gerne må anvende vold, sex og profan sprogbrug i deres serier til stor glæde for deres seere (Nielsen et al. 2011, 246). Premium-cable-kanalen Showtime har desuden forsøgt at profilere sig ved at satse markant på dramedieserier med sympatiske – men også fejlbehæftede – kvindelige hovedkarakterer: *The L Word*, *Weeds*, *Nurse Jackie*, *United States of Tara* og *The Big C* (Haastrup 2011, 55). Showtime har dermed brugt dramediegenren og en række nuancerede kvinderoller som markedsføringsstrategi, og netop Showtime må med disse serier siges at være en afgørende katalysator for udviklingen inden for, hvad vi kan kalde *de kvindefokuserede dramedier*. Senest har både DR og TV 2 forsøgt sig med genren i serierne *Lykke* (DR, 2011-12), *Lærkevej* (TV 2, 2009-10) og *Rita* (TV 2, 2012-), men ikke desto mindre er der skrevet meget få akademiske værker om denne genre (Bednarek 2010, 37).

Hvad er en dramedie?

Det er grundlæggende vanskeligt at afgøre, hvor genregrænserne mellem henholdsvis dramedie, drama og komedie helt præcist går. Er dramedien en slags drama light? Og er mange regulære drama-serier ikke ligeledes en blanding af drama og komedie? Vil enormt mange serier dermed kunne kalde sig dramedier? Muligvis. Men det er værd at hæfte sig ved, at de førnævnte serier selv har valgt at benytte sig af dramedien som genreetiket, når de skal positionere og typificere sig selv. Ergo må der være en gensidig forståelse og genreforventning mellem afsender og seere om, at disse serier vil

forsøge at fremkalde både grin og gråd hos seerne, og som på sin vis derfor berettiger genreetiketten.

Generelt kendetegnes hovedparten af dramedieserierne dermed ved både at benytte (melo)drama- og (situations)komedieelementer, ved at anvende enten dramaseriens føljeton eller komediens episodiske format, ved fortrinsvis at benytte locationoptagelser frem for studieoptagelser og ved at fravælge dåselatter (Berg 1991; Haastrup 2011). En nuanceforskel mellem drama og dramedie kan sikkert findes i dramediens opprioritering af flere komiske elementer end i den regulære dramaserie. Det kan godt være, at dramedierne hyppigere brug af comic relief gør disse serier mere letfordøjelige (og mere "light") end regulære dramaserier, men det betyder ikke nødvendigvis, at dramedierne beskæftiger sig med mindre vægtige eller mindre vigtige problemstillinger.

Andre har forsøgt at rumme dramediegenrens enorme forskellighed gennem kategorisering og ved at lancere en række underkategorier (Haastrup 2011), men en dramedie som *Girls*, der har elementer fra alle af Haastrups fire kategorier, lader sig på ingen måde kategorisere så entydigt. Andre har kaldt *SATC* og *Ally McBeal* for komedieserier (Ross 2005, 112), sitcom eller "sexcom" (Scodari 2005, 242), men disse serier prioriterer ofte deres dramatiske dagsorden markant højere end deres komiske dagsorden, og de kan derfor næppe være regulære sitcoms (Andersen 2013a, 41).

På tværs af den kvindefokuserede strømning er der desuden nogle yderligere træk, som disse serier ser ud til at have til fælles: De kvindelige (hoved)karakterer er 25-40 år, næsten altid single, byboere, hvide, middel- eller overklasse, attraktivt udseende, og handlingen i disse serier fokuserer gerne på den svære balance mellem arbejdslivet/karrieren og privatlivet/kærligheden. Så selvom der ganske vist er en udvikling i de kvindefokuserede dramediers kvinderoller, er disse roller stadig forholdsvis ritualiserede og ensartede.

Interessante og innovative kvinderoller har i øvrigt ikke været udelukkende forbeholdt dramediegenren – tværtimod. Der kan findes flere eksempler på sådanne innovative kvindelige karakterer i de fleste genrer, men især de regulære dramaserier (og især HBO) har bidraget på denne front (Akass & McCabe 2008). Dramatiegenrens udvikling skal også betragtes i forhold til den udvikling som i de seneste 10-15 år er foregået inden for situationskomediegenren, som historisk set ellers har været en enormt stabil og ritualiseret

tv-genre, siden *I Love Lucy* (CBS, 1951-57) fandt frem til grundopskriften på den succesfulde sitcom (Andersen 2013a, 18 f.). Men flere nyere sitcoms synes at fravælge sædvanlige genrekendetegn som dåselatteren og det klassiske multikamerasetup til fordel for et singlekamerasetup og virkemidler som intertekstualitet, indforståede referencer, ironisk/intellektuel humor, selvbevidsthed om seriens egen repræsentationsstatus samt en mere ukonventionel æstetik (ibid., 36 f.; Halskov 2011, 152 ff.). Samtidigt er nogle sitcoms dog stadig trofaste mod den klassiske formel, og derfor kan det diskuteres, om der inden for sitcomgenren findes to strømninger, som udvikler sig i hver sin modsatte retning (Andersen 2013a, 83 f.).

At mange amerikanske tv-stationer har sendt mere eksperimentende sitcoms end tidligere, er også udtryk for ændringer i deres konkurrencestrategier, som sammenholdt med dramediegenrens udvikling nu er med til at udfordre grænserne mellem sitcom og dramedie endnu mere. Som eksempel herpå kan det nævnes, at *Girls*, *Orange Is The New Black* og *Nurse Jackie* alle kategoriseres som (og dermed skal konkurrere inden for) "comedy series" til den årlige Emmy-prisuddeling, der endnu ikke har en kategori til dramedier, men kun inddeler serier i henholdsvis drama- og komedieserier.¹

Hvad er der sket siden SATC?

Siden fremkomsten af tv-mediet i 1950'erne er seernes grænser for, hvad der opleves som nyt, provokerende og banebrydende på tv, gradvist blevet flyttet. Som seere drives vi i forskellig grad af to grundlæggende behov: Vi vil gerne se noget genkendeligt, men vi vil også gerne se noget nyt. Vi har på samme tid behov for både identifikation og innovation.

"Few television series have had such an impact on female culture as *Sex and the City*" (Akass & McCabe 2008, 304). Den populære dramediserie *Sex and the City* (SATC) blev et globalt tv-fænomen og kan i dag betragtes med et positivt eller negativt blik, alt efter hvilke krav man som seer stiller til seriens portrættering af den moderne storbykvinde. I sin samtid bidrog serien med et hidtil uset og uzensureret indblik i storbykvindens sexliv og blev retmæssigt hyllet og kanoniseret derfor, og serien benyttede endda eksplicitte nøgenscener og en vis mængde humor. Men eftertiden har været hård ved seriens prioritering af mode og dens overfladiske glamourisering og stilisering af kvindens hverdagsliv. En af seriens mest mar-

kante kritikere er bemærkelsesværdigt nok en tv-serie lavet af den selvsamme tv-kanal: Tv-serien *Girls* (HBO, 2012-).

De to HBO-serier *Girls* og *SATC* er nemlig bygget op omkring den samme grundlæggende narrative præmis: Fire forskellige typer af hvide kvinder bor og arbejder i New York, og seriens handling koncentrerer sig omkring deres indbyrdes venskaber samt jagten på succes og den store kærlighed. Lighederne mellem de to serier er dermed mange, men ved nærmere undersøgelse kan der også findes store forskelle i deres respektive iscenesættelser af kvindens rolle og selvopfattelse. For ud over en aldersforskel på cirka 10 år har hovedpersonen Hannah i *Girls* også en helt anden kropslig fremtoning end den ekstremt tynde Carrie i *SATC*. Lena Dunham, som er seriens skaber, manuskriptforfatter og hovedrolleindehaver, iscenesætter gang efter gang sin hovedperson Hannah i et væld af mystiske sexscener, hvor Hannahs nøgne krop – som ikke lever op til film- og tv-branchens sædvanlige modeltynde skønhedsidealiser – i høj grad er i fokus. I dag er det ikke længere innovativt at have nøgenscener i en tv-serie og slet ikke hos HBO. Men *Girls* sætter eksempelvis sin kvabsede kvindelige hovedperson til at spille bordtennis med bare bryster (sæson 2, episode 5), hvorved serien ikke blot overskrider konventionelle grænser for nøgenhed i tv-fiktion, men bevidst vælger at sætte fokus på Hannahs uperfekte krop i bevægelse. Og at det i sig selv måske er nyt, peger på, hvor ensformige og uvirkelige film- og tv-branchens sædvanlige slanke kvindeskulpturer er.

Ideologikritik og indiefilm

Hannah leverer også parodier på de foregående dramediers overfladiske kvinder. Hannahs himmelråbende egoisme og påfaldende uansvarlighed kan tolkes som en kommentar til tidligere selvcentrerede karakterer som Carrie, der gang på gang sætter sine egne behov før andres behov og ignorerer eventuelle økonomiske problemer. Både Carrie og Hannah er skribenter, men i stedet for at bruge sin computer til at skrive en klumme om newyorkernes seksualvaner skriver den neurotiske, OCD-ramte, selvdestruktive og næsten selvskadende Hannah en række angstfyldte spørgsmål om bakterier, sygdom og død (sæson 2, episode 10). Også karakteren Shoshanna italesætter seriens slægtskab med *SATC*, når hun taler om, hvilken *SATC*-karakter pigerne i *Girls* hver især minder om. Men i det

hele taget gør *Girls* meget ud af at distancere sig ideologisk fra sin forgænger ved bl.a. at fravælge *SATC*'s karakteristiske voice-over og vælge en helt anden narrativ og æstetisk iscenesættelse: et mere nøgternt, rå og indiefilmisk udtryk (Halskov 2012). Dunhams erfaring fra indiefilmen skinner igennem i *Girls*, der nærmest kan betragtes som en serialisering af hendes indiefilm *Tiny Furniture* (2010). Både serien og denne delvist biografiske film er på mange måder bygget op omkring den samme narrative coming-of-age-fortælling og benytter flere af de samme skuespillere, bortset fra at hendes søster og mor i filmen endda spilles af hendes virkelige søster (Grace Dunham) og mor (kunstneren Laurie Simmons) og finder sted i familien Dunhams virkelige hjem. Således implementerer Lena Dunham sig selv i sine værker, og *Girls* abonnerer i det hele taget på en mere upoleret ideologi end de tidligere kvindedefokuserede dramedier. En måde, hvorpå *Girls* skiller sig ud fra de andre dramedier, knytter sig dermed til Lena Dunhams rolle i produktionen. For ud over at være skaberen af serien er hun usædvanligt nok også hovedrolleindehaveren, ofte instruktøren og næsten altid hovedforfatteren til den enkelte episode, og hun er dermed seriens helt centrale auteur og bl.a. med til at promovere en særlig auteurvenlig produktionskultur hos HBO, som kanalen har kultiveret i årevis (Edgerton & Jones 2008, 320 f.), og som giver kanalen en strategisk konkurrencefordel.²

Generelt set har *Girls* også en større grad af uafgørelighed eller tomme huller (Iser 1974) end mange af de andre dramedier, da serien eksempelvis ikke lader os forstå, om Hannah er seriøs eller ironisk, når hun skriver følgende sætning på sin computer: "A friendship between college girls is grander and more dramatic than any romance" (sæson 2, episode 10). For selvom serien illustrerer disse dramatiske venskaber med op- og nedture for de kvindelige karakterer, er den samtidig ofte ironisk og humoristisk i sin karakteristik af venskaberne, og i episoden "Beach House" (sæson 3, episode 7) afsløres det blandt andet for beskueren, hvor falske og uægte disse relationer reelt set har været i løbet af det meste af serien. Denne form for selvbevidsthed og selvkritik demonstrerer trods alt, hvor nuanceret *Girls* forsøger at være – også i sin genrekritik.

Den nye mode

En anden ny og interessant kvindefokuseret dramedie er *Orange Is The New Black* (OITNB), som streamingtjenesten Netflix lancerede i 2013. Seriens showrunner er Jenji Kohan, hvis CV også tæller arbejde på dramedier som *SATC*, *Gilmore Girls* og ikke mindst *Weeds*, som hun var både manuskriptforfatteren og skaberen bag. Men blot ved sin titel markerer denne serie et fokus på en helt anden mode end eksempelvis *SATC* – nemlig den orange fængselsdragt.³ Hovedpersonen Piper Chapman (spillet af Taylor Schilling) synes umiddelbart at besidde alle af de tidligere nævnte træk i strømmingen: 25-40 år, byboer, hvid, middel- eller overklasse, attraktivt udseende og kærester med journalisten Larry (spillet af Jason Biggs). Og så er hun i øvrigt biseksuel og skal sidde i fængsel i 15 måneder, fordi hun engang har været involveret i narkosmugling, da hun var kærester med Alex (spillet af Laura Prepon). Og for at gøre opholdet endnu vanskeligere skal Piper afsone sin dom i det samme kvindefængsel som ekskæresten Alex, der også meldte Piper til politiet.

Således følger OITNB Pipers ophold i kvindefængslet, hvor hun møder et væld af forskellige typer kvinder af alle racer og religioner, som alle har det til fælles, at de har begået fejl og nu oplever identitetstab, upersonliggørelsen og homogeniseringen som følge af den hårde hverdag i fængslet og de nederdrægtige fængselsbetjente. Indtil da havde Piper haft et forholdsvis privilegeret liv, men i fængslet synes de fleste at glæde sig over at se den veluddannede hvide overklassekvinde på glatis, hvorved hun får lov at opleve de andres fordomme om den hvide kvinde. I fængslet bliver alle de indsatte kaldt ved deres efternavn, og i løbet af den første sæson bliver hovedpersonen mindre "Piper" og mere "Chapman" i takt med, at hendes idealer brister. Denne indre følelsesmæssige og seksuelle splittelse bliver mere tydelig, da hendes forhold til kæresten Larry bliver køligere samtidigt med, at hun på ny tiltrækkes af ekskæresten Alex. Derudover benytter serien sig ligesom f.eks. *Lost* (ABC, 2004-10) jævnligt af narrativer om de mindre karakterer fortalt gennem flashbacks fra karakterens liv før fængslet, som dermed bidrager til en forståelse af karakterens historie og baggrund, og som gerne begrænser sig til én mindre karakter per afsnit af serien. Disse korte narrativer om mindre karakterer fortalt gennem flashbacks er således ikke et nyt påfund, men de udfylder nogle

tomme huller i den tilgængelige viden om karakterernes motiver og giver i nogen grad serien en mere kompleks narrativ struktur.

De farlige kvinder

Den ellers så politisk korrekte Piper bliver også konfronteret med sine egne fordomme i et fængsel fyldt med "farlige" kvinder. Fangerne har valgt at organisere sig efter race, men den store barriere for Piper ender i første sæson med at være klasse- og religionsskellet mellem hende og antagonisten Tiffany "Pennsatucky" Doggett – en genfødt "white trash" kristen. Til sidst er Pipers tolerance forduftet, og i den sidste episode af første sæson giver hun endeligt efter for Pennsatuckys ondskabsfuldheder ved at tæve hende godt og grundigt, hvorved forfaldshistorien og transformationen fra den naive "Piper" til den farlige "Chapman" er fuldendt. Et vigtigt tema i serien er også "tid", som ekspliciteres gennem titelsangen "You've Got Time" af Regina Spektor og gennem de kvindelige indsatte forskellige tidsopfattelser af at have mistet vigtig tid i verden uden for fængslet og af at skulle tilbringe lang tid bag tremmer.

I forhold til de forrige kvindefokuserede dramedier forsøger *OITNB* mere eller mindre bevidst at fremhæve og samtidigt nedbryde bestemte tabubelagte barrierer i tv: Karakterne tæller ikke længere kun hvide middel- og overklassekvinder, men en farverig palet af racer og socialklasser (hvilket *Girls* eksempelvis ikke umiddelbart formår). Serien er ikke blot den første serie om et kvindefængsel, men også den første dramedie med en biseksuel hovedkarakter. Det er ikke, fordi tidligere kvinderoller i dramedier ikke har flirtet med biseksualitet, men det er første gang, at hovedkarakteren er permanent biseksuel, og derudover går *OITNB* også banebrydende tæt på en transkønnet kvindes liv med karakteren Sophia Burset (spillet af den transkønnede Laverne Cox). Serien viser endvidere, hvordan de homo- og biseksuelle i fængslet bliver diskrimineret af fængselsbetjentene, hvilket kulminerer i, at Piper bliver smidt i isolation for at udvise lesbisk adfærd. Disse elementer i *OITNB* vidner om, at serien bevidst abonnerer på en repræsentationel strategi, hvor seksualitet og særligt bi- og homoseksualitet spiller en markant rolle.

Ligesom Hannah i *Girls* har Piper en iboende selvdestruktivitet, som er en smule utraditionel. Selvom drømmen om det lykkelige liv i begge serier udgøres af det monogame heteroseksuelle forhold

mellem den hvide mand og den hvide kvinde, synes både Hannah og Piper at fravælge den traditionelle forståelse af det lykkelige tv-forhold. I slutningen af sæson tre ser Hannah ud til at droppe kæresten til fordel for karrieren, idet hun er kommet ind på en forfatteruddannelse i Iowa, og Piper giver efter for sit begær efter den farlige kvinde Alex, hvorved hun ødelægger forholdet til Larry og til sidst selv bliver (betragtet som) en farlig kvinde.

Konklusion

Dramediegenrens kvindefokuserede serier fra *SATC* og *Ally McBeal* i 1998 til *Girls* og *OITNB* i dag, halvandet årti senere, eksemplificerer en udvikling i portrætteringen af kvinder på tv. Måske tænker vi ikke, at kvinderollerne i tv-serier har ændret sig specielt hurtigt eller markant i de senere år, men i så fald behøver vi blot tænde for et gammelt afsnit af *SATC* eller *Ally McBeal*, og så står svaret skrevet hen over skærmen: Disse serier udviste en overfladisk glamourisering og stilisering af kvindens hverdagsliv, og deres kvinder prioriterede i sidste ende altid kærlighedslivet frem for arbejdslivet. Måske var det ikke så i øjnene faldende, da vi så serien for 10-15 år siden, men i dag har noget ændret sig. Det glamouriserede virkelighedsbillede af den moderne storbykvinde bliver ikke vedligeholdt af disse nye dramedieserier. Nogle af disse mere opfindsomme tendenser i tv – såsom meget tilsigtede nøgenscener med en kvabset hovedperson – kan den dag i dag synes overflødige og allerede forældede, idet de tabuer for længst er blevet nedbrudt i nutidens samfund. Men hermed kan denne strømning eksemplificere, hvordan tv nogle gange halter efter virkeligheden og andre gange går forrest.

Og hvilke kanaler leverer så disse mere nuancerede kvinderoller? I tilfældet med de kvindefokuserede dramedieserier er det premium-cable-kanalen HBO og streamingtjenesten Netflix, som sætter en ny dagsorden med *Girls* og *OITNB*, og som samtidigt oplever succes blandt anmeldere og til prisuddelinger. Generelt set har Netflix' nyere satsning på markedet for seriefiktion været markant, og med egenproducerede serier som *House Of Cards*, *Hemlock Grove*, *OITNB* og en ekstra sæson af *Arrested Development* har de forsøgt at udfordre konkurrenten HBO på kvaliteten (Nielsen 2013). Men HBO fortsætter også ufortrødent sin strategi og lancerer jævnligt originale serier som eksempelvis den nye dramaserie *The Leftovers*, og denne skærpede konkurrence på markedet lover godt for seer-

ne. Det skal blive interessant at se, om udviklingen inden for kvindedefokuserede dramedieserier fortsætter, og om HBO og Netflix også fremover vil satse på at nuancere dramediegenren. En genre, hvis udvikling og diskussion af kvinderoller er med til at forme – men også selv er formet af – den amerikanske mediebranche. De to omtalte serier har indtil nu bidraget til dramediegenren med et helt univers af farlige kvinder, hvor den nye mode i højere grad er selvdestruktivitet end sølvpailletter, og vi har sikkert ikke set det sidste til Hannah og Pipers oprør mod kønsklichéerne.

Anden sæson af OITNB er i juni 2014 blevet lanceret på Netflix, og tredje sæson af Girls er tilgængelig på HBO Nordic.

Referencer

- Akass, K. & McCabe, J., 2008. What Has HBO Ever Done for Women? *The Essential HBO Reader*, The University Press of Kentucky: Lexington, Kentucky.
- Andersen, M. M., 2013a. *Tv i tredje potens*. Thesis, Aarhus Universitet. [online] Available at: <http://nobelspec.au.dk/20070887.pdf>
- Andersen, M. M., 2013b. Brilleaber i rampelyset. 16:9, nr. 51, juni 2013. [online] Available at: http://16-9.dk/2013-06/side05_feature2.htm
- Bednarek, M., 2010. *The Language of Fictional Television*, Continuum: London & New York.
- Berg, L. R. V., 1991. Dramedy: Moonlighting as an Emergent Generic Hybrid. *Television criticism – Approaches and Applications*, Longman: New York & London.
- Bruun, H., 2011. Genre in media production. *MedieKultur*, nr. 51. SMID, Sammenslutningen af medieforskere i Danmark.
- Emmys, 2014. [online] Available at: <http://www.emmys.com/awards/nominees-winners>
- Gillan, J., 2011. *Television and New Media*, Routledge: London & New York.
- Haastrup, H. K., 2011. Dramedien som genre – fra livsstilsserie til krisefortælling. *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier*, Turbine: Aarhus.
- Halskov, A., 2011. Fra artig til arty – Smarte sitcoms til smarte seere. *Kosmorama*, nr. 248. Det Danske Filminstitut: København K.

- Halskov, A., 2012. Degredation and the City. *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier*. [online] Available at: <http://www.16-9.dk/books/fjernsynforviderekomne/girls.html>
- Iser, W., 1981/1974. Tekstens appelstruktur. *Værk og læser*, Borgen: København.
- Lotz, A. D., 2007. *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press: New York.
- Mittell, J., 2010. *Television and American Culture*. Oxford University Press: New York.
- Nielsen, J. I.; Halskov, A. & Højer, H., 2011. *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier*, Turbine: Aarhus.
- Nielsen, J. I., 2013. Leder: Netflix: Paradoksernes holdeplads. 16:9, nr. 51, juni 2013. [online] Available at: http://www.16-9.dk/2013-06/side03_leder.htm
- Ross, S. M., 2005. Talking Sex: Comparison Shopping through Female Conversation in HBO's Sex and the City. *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, State University of New York Press: Albany, New York.
- Scodari, C., 2005. Sex and the Sitcom – Gender and Genre in Millennial Television. *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, State University of New York Press: Albany, New York.

Noter

- 1 <http://www.emmys.com/awards/nominees-winners>
- 2 Det amerikanske (og i dag globale) marked for premium-cable-kanaler har ændret sig ad åre, og tilbage i 1990'erne og især tidligere dominerede de store broadcastnetværk (NBC, ABC, CBS, Fox) markedet. Ældre dramedier som *SATC* og nyere dramedier som *Girls* skal derfor også betragtes i hver deres respektive konkurrencesituation på det pågældende tidspunkt.
- 3 Serien og titlen bygger på Piper Kermans biografi *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (2010) om hendes oplevelser, da hun afsonede 13 måneder af en dom på 15 måneder i et kvindefængsel for involvering i narkosmugling og hvidvaskning af penge.